

*CLAUDIO ORCIANI*

per l'Arte

## **Cintura d'Artista**

Mario Ceroli, Arnaldo Pomodoro, Valeriano Trubbiani

## Tre scultori: tre cinture

Gillo Dorfles

I profili appiattiti di Ceroli, le profonde incisure di Arnaldo Pomodoro, le bizzarre e dissacratrici creature di Trubbiani possono rivivere anche sopra la fibbia d'una cintura di cuoio? Sembrerebbe una questione difficile da risolvere per chi rifletta su quelle che sono le grandi opere dei tre scultori -così diversi tra loro- ma tutti tre creatori d'una particolarissima tendenza plastica: gli anfratti misteriosi di Arnaldo che pescano nell'inconscio dell'uomo; le embricature lignee e le robuste costruzioni di pseudo-mobili o di animali leggendari di Ceroli; i trofei meccanomorfi e zoomorfi di Trubbiani: tutte creazioni dove di solito non entra in gioco nessun fattore utilitario, nessuna componente funzionale.

E, invece, è quasi con stupore che abbiamo potuto constatare come l'opera dei tre artisti si sia potuta adattare a un elemento del vestiario, trasformandosi in complemento decorativo e insieme in attributo funzionale dello stesso.

Che l'artigianato abbia, da sempre, presentato delle sicure valenze estetiche, è cosa ben nota. Ma di solito l'opera artigianale si vale di un'invenzione solo parzialmente artistica mentre l'aspetto funzionale ha quasi sempre la meglio.

Nel caso che stiamo esaminando si tratta della realizzazione di opere artistiche a sé stanti, certamente in sintonia con quelle di scala maggiore, di impegno più aulico, anche se limitate nella dimensione e adattate a un loro compito utilitario.

Il risultato mi sembra, se non altro, stimolante, come possibile esempio di successive esperienze. Nel caso specifico: tanto i profili lignei o metallici delle fibbie di Ceroli, che le complesse strutturazioni incavate di Pomodoro, che i curiosi e ambigui "rinoceronti" di Trubbiani, riescono a creare una sorta di super-decorazione per tutti coloro che avranno la ventura (e il coraggio!) di valersi di queste preziose cinture e avranno così il modo di lavorare, passeggiare, studiare, indossando degli esemplari artistici profondamente "inseriti" nella loro persona.

Secondo un rituale certamente diverso da quello del gioiello o del monile, ma altrettanto capace di rivelare le preferenze e i gusti di ognuno.

**MARIO CEROLI**, nato a Castelfrentano di Chieti nel 1938. Vive e lavora a Roma.

È riconosciuto come uno dei grandi rinnovatori della scultura contemporanea. Dal 1964 esegue sculture in legno (celeberrima quella intitolata "Cina" del 1966, presente alla XXIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, a cui fu assegnato il Premio Gollin per la scultura).

Proviene da esperienze scenografiche che restano evidenti nella struttura plastica, la quale è sempre concepita in scala monumentale e fortemente correlata con lo spazio che la ingloba, assorbendo l'effusione della sua energia vitale.

Nobilita l'artigianalità (la lavorazione manuale del legno) attraverso la contaminazione dell'immagine operata dalla materia, con risultati a volte di divertita ironia, sempre saldamente ancorata alla connotazione del proprio tempo contro il quale magari si diverte a remare controcorrente: nei momenti in cui il mondo dell'arte e quello della produzione esaltano l'artificialità fredda dei neon e delle plastiche, egli riscopre il calore storico della naturalità del legno.

Ha partecipato alle più importanti rassegne d'arte internazionali e le sue opere figurano nelle più autorevoli collezioni pubbliche e private del mondo.

# Mario Ceroli

"Allora è tanto più esaltante levarsi sopra la realtà, fare concorrenza a Dio, quanto più fragile e miserevole è la forza che ce lo consente, l'ironica forza del linguaggio. Che importa se la prospettiva è falsa?" (E.M. Cioran, *Esercizi di ammirazione*). Accanimento e smemoratezza dunque presiedono l'opera dell'artista che parte sempre da lontano, dalla memoria di uno spettacolo precedente, quello di un confronto inane col mondo, di un affronto



Achille Bonito Oliva  
(Da "Ceroli", Fabbri Editore 1994)

subito e da restituire. Ci deve essere dunque una situazione di fastidio, necessaria perché egli si metta all'opera, per non renderne gratuito il lavoro. Eppure quando l'artista è all'opera, niente più lo prende alla sprovvista del mondo, nemmeno la memoria ormai incorporata come motivazione nel suo agire. Nel suo agire egli acquista una strana condizione olimpica, capace di tenerlo applicato fuori da ogni rumore di fondo.

"Nel mezzo di una frase, con quale agio ci si crede al centro del mondo" (Cioran, *ibidem*). Nel momento della creazione, l'artista sospende ogni rapporto, incentiva il distacco favorito d'altronde dalla sua attitudine sociale. Arriva a non sentire i disturbi interni dell'atto creativo, per definizione catastrofico, in una strana condizione di quiete dinamica.



Jacob Burckhardt afferma: "Ci piacerebbe conoscere l'onda sulla quale andiamo alla deriva nell'oceano; solo, quell'onda siamo noi stessi" (*Frammenti storici*, 1867). In questo movimento si iscrive quello ulteriore dell'artista che, dunque, non cerca assestamenti ma semmai ulteriori sommovimenti.

Fino alla modernità e alla postmodernità l'artista ha continuato nella sua opera di agitazione, ha sviluppato esempi sempre più espliciti di sovvertimenti linguistici, capaci di sconfiggere l'armamentario convezionale col quale il corpo sociale si è imbarcato nell'esistenza, magari convinto di stare sopra e non dentro il movimento della storia, magari galleggiando.

Questo spettacolo non sfugge a Mario Ceroli che ha sguardo acuto. Anzi più lo sguardo è forte e non vacillante e più è possibile reggere alla vista di tale spettacolo e percepirne la reale condizione. Perché lo sguardo sia forte, è necessario che l'artista abbia un reale distacco, una situazione diacronica dal corpo sociale, posto al sicuro in quella postazione egotica che gli permette di osservare fuori di ogni coinvolgimento.

"Più lo spettatore è al sicuro e più grande è il pericolo che vede, tanto più s'interessa allo spettacolo. Questa è la chiave di tutti i segreti dell'arte tragica, comica, epica" (Ferdinando Galliani, *Dialoghi sui commerci del grano*).

Ceroli è sicuro della propria postazione, della differenza che possiede rispetto al mondo, della distanza che lo ripara dagli affanni dell'ottusità quotidiana. In tal modo meglio vede lo spettacolo e meglio intravede il pericolo, il fluttuare dentro correnti incontrollabili e infide. Da qui egli parte, da questo osservatorio per poter poi in seguito inscenare il proprio spettacolo, al limite dell'esemplarità.

*Strabilante* è la posizione dell'artista che esemplifica il paradigma di Hans Blumenberg del *Naufragio con spettatore*, di colui che assiste e non interviene

anche perché non può intervenire, di chi è dentro al proprio naufragio. Infatti l'opera d'arte non è mai utilizzabile per nessuna salvazione, non si propone mai come soluzione di immediati quesiti. Gioca sul rinvio, sulla capacità di farsi guardare e mai adoperare. *Strabilante* è l'opera d'arte perché manifesta l'intoccabilità del proprio carattere e fonda una distanza utile allo sguardo e anche alla sua irriproducibilità. L'arte non produce mai uno spirito di emulazione, semmai di sorpresa e di scoramento in quanto dimostra di essere irriducibile a qualsiasi quotidianità.

Ceroli sembra ridurre questo distacco, mediante l'introduzione di materiali e tecniche estratti dal quotidiano, il legno e altro. Eppure funziona sempre secondo l'effetto del rinvio e del distanziamento. Lo spaesamento delle materie è il sintomo della distanza della diversa colo-





ritura che esse assumono nella nuova dislocazione. Infatti l'artista ha proprio scelto la spettacolarizzazione della sua differenza, l'introduzione di una forma strabiliante dell'opera che si traveste mediante un linguaggio astratto e sfuggente o figurativo e volutamente "antigrazioso" ed enigmatico. Tali caratteri sono intenzionali e progettati.

L'anticipo del gusto sociale, l'essere volutamente all'avanguardia, o anche l'ecllettismo della Transavanguardia, dimostrano la volontà dell'arte di inscenare il proprio "naufragio con spettatore" in maniera precisa e intenzionale, evidenziando lo scollamento dal sociale.

Se nel Rinascimento lo *strabilio* dell'arte era prodotto dal valore della bellezza, nel Manierismo da quello dell'eccentricità, nel Barocco da quello della meraviglia, nell'arte contemporanea invece tale carattere costitutivo viene realizzato in maniera eclatante, perché non esistono, perlomeno sembra, sanzioni per l'artista. Prima egli era costretto a mimetizzare questo connotato, per non incorrere in pene financo corporali e il travestimento metaforico garantiva l'esistenza dell'artista. L'energia dell'opera era dissimulata nelle magie di un linguaggio che costruiva immagini di bellezza ideale, irritante per la sua irraggiungibilità e impossibilità di realizzazione quotidiana. L'uomo veniva messo di fronte alla propria peritura e imperfetta esistenza, schiacciato dagli imperituri modelli dell'arte. Lo stesso artista era un errore di fronte alla perfezione dell'opera. Ceroli ora non trova più praticabili quei modelli di perfezione e produce invece, con gli squilibri dell'esistenza, immagini terremotate e costruite con i frantumi offerti dalla catastrofe generalizzata del vivere. Lo spettacolo è forte e frontale.

La falsa cordialità di materiali riconoscibili, appartenenti al quotidiano, aumenta la terribilità di immagini che raddoppiano la condizione del vedere e dell'essere visti, della precarietà e della fluttuazione.

La terribilità dell'affermazione di Picasso "Io non cerco, io trovo", è dimostrata dal fatto che l'artista contemporaneo si aggira fra travi nietzschia-

ne, tra reperti di un probabile naufragio. Ma per effettuare il doppio naufragio, il doppio terremoto, la doppia catastrofe, è necessario essere artisti, possedere lo sguardo che affonda nel naufragio dell'esistenza per poter poi eseguire ad arte un ulteriore sommovimento sconvolgente le norme del linguaggio comune. Essere artisti, essere filosofi, essere pratici del gesto esemplare. "Se al posto di Socrate fossero stati uno schiavo o anche una donna greca a porre con la loro morte la fedeltà alla

legge al di sopra di tutto, essi sarebbero stati folli e non saggi" (Theodor Adorno). Non tutti dunque possono fare il doppio naufragio: questo è il fatto necessariamente odioso dell'arte o del gesto esemplare della cultura. L'antipatia nasce dall'invidia sociale, dal non poter cioè seguire i modelli inscenati dall'arte che produce spettacolo ma anche impossibilità di una seconda esecuzione.

Il corpo sociale viene ancora ricacciato nella sua posizione di puro osservatore, se pur qualche volta sognante. Esso viene tenuto nella sua condizione di "onda", di movimento governato da forze superiori senza poterne simulare uno proprio. Su questa debolezza si fonda la supremazia odiosa dell'arte, anche di Ceroli.

Per questo alla fine qualche volta l'opera stessa può risultare *strabiliante* al suo stesso artefice. Perché l'arte, nel suo effettuarsi nella forma, assume caratteri di realtà regolata circolarmente da leggi interne che nessuno, nemmeno l'artista, può ormai eludere. Infatti molti artisti hanno convissuto con alcune opere a lungo, Leonardo con la *Gioconda*, oppure hanno confuso l'irriducibilità dell'immagine col proprio corpo, come ad esempio Van Gogh.

Chiunque può trovare la propria "trave" nietzschiana, ma non tutti ne sanno fare uso. L'onesta superbia di Picasso nasce da questo assunto. Se la natura è capace di produrre terremoti e catastrofi, solo l'artista riesce a realizzare nel disordine che ci governa un ulteriore gesto di disordine ma organizzato secondo leggi formali che governano un particolare ordine.

In tal modo l'arte di Ceroli non è mai duplicazione della realtà, raddoppiamento naturalistico delle cose. Perché si muove secondo traiettorie non iscritte nel normale sistema del preesistente. Astratta o figurativa l'arte costringe il mondo a guardarla, risarcendo così l'artista dalla frustrazione di non essere egli stesso direttamente la meraviglia del mondo.

Perché questo avvenga si fa artefice, fino a un certo punto consapevole, di un gesto forte e sensibile che introduce una ulteriore turbolenza nello scambio sociale. In questo è giusta l'affermazione di Leonardo che "la pittura è cosa mentale", ma anche la scultura. Perché l'artista progetta non il risultato ma sicuramente l'intenzione del gesto creativo. Così facendo, egli focalizza l'attenzione intorno alla produzione dei propri simulacri e garantisce compagnia al

suo atto di creazione solitaria che simula mediante l'introduzione e l'irruzione dell'attività creativa nel tessuto della comunicazione sociale.

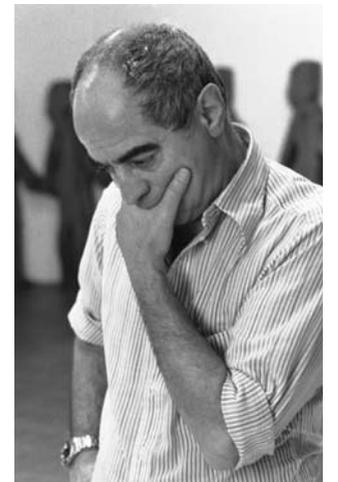
"La vista è tra tutti i sensi quello dal quale meno si possono sottrarre le valutazioni della mente" (Jean Jacques Rousseau).

Generalmente la scultura sembra essere un genere destinato al controllo della materia e non dello sguardo. Scolpire significa formalizzare l'equilibrio tra varie spinte contrapposte, non ultima il modo di mettere il materiale in una posizione di contatto che rispetti la naturale legge di gravità.

Mario Ceroli ha sempre pensato alla scultura in termini di immagine e dunque di forma sottoposta al giudizio dello sguardo. Favorire lo sguardo in questo caso implica naturalmente la possibilità di considerare la materia staccata dal suolo, isolata da altri contatti e sospesa dentro un confine visibile per il bersaglio della vista.

Come per la pittura, Ceroli ha realizzato un processo di assottigliamento della profondità, ha compiuto un processo di riduzione dalla tridimensionalità alla bidimensionalità della sagoma. Un processo che appartiene a tutta l'arte contemporanea, tesa a superare le barriere della rappresentazione naturalistica.

Lo scultore ha stabilito con i materiali, in prevalenza il legno, un rapporto appartenente maggiormente alla preferenza del "pittore", colui che agisce protetto dalla superficie bidimensionale del quadro contro la vertigine della profondità prospettica. La scultura monocromatica di Ceroli evidenzia, nella costanza del materiale ligneo, la possibilità di un genere capace di rigenerare



la propria specificità, fino al punto di assumere su di sé l'assunto della pittura/scultura come "cosa mentale". La sagomatura della figura tende a cogliere la sostanza metafisica dell'immagine che adempie il volo verso il nucleo oscuro della materia per approdare nella sospensione delle forme. Per esempio, citata da Ceroli, l'immagine del *Tuffatore* diventa l'emblema di un processo di depurazione della materia stessa dal suo stato informe verso una condizione di "decoro formale" capace di configurare un movimento, la decisione della materia di orientarsi in maniera decisa: la sagoma, ritagliata in legno, del tuffatore sospesa nell'attimo del volo tra l'aria e la terra, eppure inevitabilmente destinata all'approdo verso il suolo.

L'immagine è desunta dalla tomba del tuffatore di Paestum, sottratta alla bidimensionalità della parete e portata nello spazio arioso della terza dimensione dove tutto sembra acquistare maggior evidenza. Ceroli sembra voler sviluppare le attitudini sospettate nell'immagine. Il tuffatore, iconografia distanziata nei secoli di una "pittura murale", riaffiora nello spazio presente mediante l'ausilio di un'altra materia che non è quella pittorica. Vestito di legno, il tuffatore affronta lo spazio a noi contemporaneo, rafforzato dal sostegno ruvido del materiale, rassicurato dalle cerniere che ne raccordano le varie parti anatomiche come uno scheletro. Eppure tale conformazione possiede l'equilibrio smaterializzato del disegno, l'appiattita consistenza delle sagomature che esprimono la sua origine di pittura a parete. Dal conforto della parete alla vertigine dello spazio aperto. Qui il tuffatore è stilizzato nel suo perfetto movimento, si dirige verso la materia azzurra del suolo, abbagliato dal colore e obbligato evidentemente anche dalla legge di gravità. Citazione archeologica che diventa corpo di un evidente movimento tagliato nel legno, reincarnazione di un gesto sportivo mediante il sostegno di un materiale che evidenzia il "telaio del corpo", l'anatomia aggregata alla ruvidezza lignea. Opera emblematica, *L'agrimensore* fa da controcanto al *Tuffatore*, sembra voler misurare le distanze dal suolo, la traiettoria del





tuffo mediante la tesa sospensione della mano da cui cade ineluttabilmente un filo a piombo. Simmetrica alla figura si staglia sul muro l'ombra dell'agrimensore che corre dal suolo verso la parete, quasi a compiere un'ulteriore misurazione, quella appunto dell'ombra resa evidente e concreta dalla stessa materia delle figure.

In questo caso la scultura diventa la rappresentazione di un "sospetto metafisico", quello che non esiste alcuna differenza o confine tra apparenza e realtà, l'immagine e il suo doppio. Ceroli rende metafisica la concretezza, sconfessa la natura proverbiale dell'ombra, fatta di sostanza impalpabile e sfuggente.

Qui l'agrimensore diventa figure e territorio insieme, confine di un'estensione che comprende spirito e sostanza, materia ed evanescenza, entrambe coniugate mediante un legno cernierato in ogni snodo e passaggio. Un sistema combinatorio regge le figure, costruito secondo i canoni costruttivi di un'architettura antropomorfa ben piantata al suolo nella sua consistenza e nelle sue potenzialità di corpo e ombra. Non esiste differenza tra corpo e ombra nel mondo

della rappresentazione. L'arte diventa come la caverna di Platone, dove le ombre diventano non soltanto sintomi delle presenze, ma presenze esse stesse. Ceroli usa il muro o le scale come caverne, parete che sollecita l'ombra nella sua distesa concretezza. La scultura rende tale pareggiamento in una evidenza didascalica, semplificata dall'ottica dell'artista che non considera l'ombra come una "valutazione della mente". Oppure la considera tale, ma a partire dal riconoscimento della sagoma come "bersaglio a vista". Ritagliare la figura significa per Ceroli isolare l'immagine nello spazio, renderla esposta allo sguardo esterno senza appiglio alcuno o possibilità di occultamento.

"I ladri, le spie, gli amanti, i diplomatici, insomma tutti gli schiavi, essi solo conoscono le risorse e i piaceri dello sguardo" (Honoré de Balzac). Uno sguardo capace di svelamenti e anche di riconoscimenti. Lo sguardo è frutto inevitabile di distanza e forse spossamento. Esiste una sorta di lateralità di colui che guarda posto in una condizione di osservazione e di paralisi, dunque adatto a promuovere un'attenzione che non è attraversata da alcun impedimento o intralciata da altre attività.

Le figure di Ceroli tendono sempre a presentarsi come bersaglio di uno sguardo che le coglie nel loro perimetro isolato dal contesto. Una sorta di riduzione assiste la vista che ne coglie l'essenzialità e nello stesso tempo una diversa dimensione che solo l'arte può svelare e formulare.

In qualche modo la scultura diventa un genere di evidenziamento di una doppia condizione che riguarda l'opera e il suo contemplatore. La prima si dispone all'attenzione, a essere oggetto di sguardo, "natura morta" estrapolata dal mondo sagomato della figurazione. Il secondo viene indietreggiato nella condizione di chi non è protagonista e può soltanto assistere all'"epifania" dell'arte, all'apparizione delle figure. Le sagome sono portatrici di portenti che le separano dalla normalità. Questa sembra a prima vista abitata dal principio di una tridimensionale complessità e profondità, con apparente discapito per le presenze artificiali costruite in legno, ridotte a profili e sagome. Invece è proprio il processo di riduzione, innescato dall'artista a depurarle da ogni accidente e a riportarle nella condizione di immagini mentali,

standard concettuali di una quotidianità altrimenti insignificante. "Sagomare il quotidiano" significa isolare e caricare, spostamento e condensazione appunto, processi che appartengono all'universo onirico, a quello dell'arte e anche a quello della telematica fatto soltanto di elementi che per la comunicazione richiedono standardizzazione ed essenzialità.

La decisione spetta naturalmente all'artista. Infatti Ceroli fin dall'inizio del suo itinerario creativo ha optato per un minimalismo che pareggia astratto e figurativo, in un incessante intreccio di motivi architettonici e ambientali, pareti e caverne platoniche esse stesse. "Se il pittore vuol vedere bellezze che lo innamorino, egli n'è signore di generarle e se vol vedere cose mostruose che spaventino o che siano buffonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei n'è signore e dio" (Leonardo).

Questo vale per ogni artista, pittore o scultore. Ceroli, "archipittore", naturalmente sceglie una rappresentazione che non vuole commuovere la vista, se mai muovere l'attenzione concettuale dello spettatore fuori dalla psicologia o dal gioco di coinvolgimento dell'esistente nell'esemplarità della forma.

In fondo il senso della bellezza è la possibile contemplazione di una forma o di un evento irripetibile e incompatibile con l'inerte quotidiano. L'arte promuove in ogni caso la bellezza, in quanto innesca sempre una procedura di distanziamento tra il proprio apparire e le preesistenti o successive realtà di essa. E questa è la premessa e il procedimento che ne fonda ogni possibilità.

La bellezza può essere "mostruosa o buffonesca", ma sempre supportata dallo stupore per il suo apparire inaspettato e nello stesso tempo organizzato. L'arte è "ulteriorità organizzata", la scultura di Ceroli ne diventa la conferma in quanto passa attraverso la messa in scena della sua interna ed esterna costruzione. In questo caso costruire implica anche un movimento contrario al minimalismo figurativo delle sagome, quello di rimandare, e renderlo evidente, a una realtà dell'immagine fatta di pieno e di vuoto, dritto e rovescio, misura e dismisura, levigato e cernierato, assemblato e rifinito, "arte fatta ad arte".

In definitiva Ceroli dalle prime lettere dell'alfabeto alla *Cassa Sistina*, dalla squadra all'uc-

celliera, dall'oggetto all'ambiente ha sempre evidenziato un aspetto etico dell'arte, quello del fare "Stregone manuale", continua nella fondazione di un suo universo che vive sotto la cifra essenziale di una figurazione che nomina uomini ed esce e li porta nella condizione particolare del bassorilievo, uno "schiacciato" che sembra voler indicare la presenza costante non di uno spazio tridimensionale, quanto piuttosto quello bidimensionale di una parete, forse proprio quello della parete di Platone. Anche la scultura diventa "cosa mentale", un'ulteriorità organizzata sulla pelle delle forme codificate e standardizzate che vengono capovolte e riequilibrate mediante l'introduzione di "retrorealtà" inaspettate e amplificanti.

Scolpire è ritagliare oltre le sagome anche le ombre sottostanti, misurare col "groma", nella sua geometrica capacità gravitazionale, il campo magnetico dell'immagine che attira attorno a sé anche la sua ombra paralizzandola nella condizione di un evidente presente.

"Che tempi sono questi, se non si può parlare nemmeno degli alberi?", così si lamentava nel dopoguerra Bertolt Brecht, dando inizio in tal modo al divieto ideologico di celebrare la natura. Sembravano possibili soltanto altri rimandi, altri oggetti da esplorare, attaccare o testimoniare. Ma l'arte d'avanguardia fortunatamente non ha rispettato tale divieto, ritenendo fondamentale la sperimentazione linguistica più che il risultato iconografico. Mario Ceroli dagli anni Sessanta in avanti ha laboriosamente adoperato il legno come



materiale compositivo dell'opera, astratta o figurativa.

Lo scultore ha costruito spazio e volumi partendo da un materiale legato alla natura e in particolare a quella degli alberi. In un'epoca di riproduzione meccanica dell'immagine, egli ha realizzato un metafisico *standard* figurativo, con un intreccio puntuale ed equilibrato tra la fredda temperatura del concetto e quella calda della materia. Sequenze di *natura naturata* è l'intera produzione di Ceroli, applicabile a possibili scenari del cinema e del melodramma.

La naturalezza del nuovo mondo trova il suo riscontro nella traduzione scenografica di Ceroli che non adatta la composizione a puro sfondo, ma la articola secondo un ritmo autonomo della forma, del volume, del pieno e del vuoto tipici della scultura.

Un'opera resistente al tempo e al passaggio dal Belcanto al silenzio del fuoricena. Che scene sono queste di Ceroli? Certamente seguono la legge di gravità, poggiate con la base al suolo e sviluppate verso l'alto. Qui non esiste il rigoglio organico della natura, il sospetto di una crescita dirompente e senza limiti.

Queste scene si sviluppano secondo il rigoroso limite della forma scultorea, fatta di aggre-



gazione e innesti progressivi del materiale ligneo. Una costruzione secondo il dettato di una natura regolata da un principio artificiale.

Se generalmente lo sviluppo della natura sembra nascere da un cieco impulso sotterraneo rivolto verso l'esterno, quella di Ceroli riceve il suo impulso regolatore dall'esterno verso l'interno, dall'alto verso il basso.



Qui non esiste rusticità alcuna se non il quieto carattere della rozza materia. Qui il materiale segue un progetto di innesto progressivo tra le varie parti, tipico di una realtà formale combinatoria e preordinata. Tanto preordinata da produrre la presenza ridotta di una vita domestica adattabile al chiuso e all'aperto con espliciti caratteri di rassomiglianza, anche per quanto riguarda l'estensione quantitativa e il volume. L'iconografia della natura tende piuttosto a creare il rinvio verso lo spazio dell'avventura e nello stesso tempo a definire i limiti del libero movimento e della circolazione del caso.

Ceroli costruisce una natura stilizzata e chiaramente ispirata alla condizione dell'uomo moderno calato nella *natura artificiale* dello spazio urbano.

L'artista non vagheggia idealisticamente la convenzionale ingenuità della vita. Semmai costruisce una *riserva* linguistica, abitata come quella indiana dalla memoria più che dall'attualità della vita presente.

Tali sculture hanno fatto da controcanto visivo al Belcanto, creando una bella dialettica tra la propria ferma presenza e il movimento dell'azione scenica e musicale.

Artista moderno e autonomo, Ceroli è produttore di scenografie mai semplicemente servili o affermative del senso melodrammatico. Piuttosto egli è l'artefice di un movimento di originale conflittualità tra musica e scultura, invisibilità del dettato musicale e visibilità delle forme plastiche. In tal modo le scene costruite diventano realtà linguistica che, per effetto vitale di salutare autonomia, enfatizza il senso dell'azione e sposta l'accento dal melodramma al vero e proprio dramma. Una feconda tensione drammatica determina le sculture scenografiche dell'artista romano che si misura col valore duraturo della musica, piuttosto che con quello effimero dell'azione scenica, delimitata nel tempo della rappresentazione. Non a caso tutte le scenografie prodotte in questo trentennio possiedono l'emancipazione dal loro impiego. Presentano il carattere di una durata formale tipica dell'opera d'arte, spostabile dal suo luogo di origine e da quello della committenza in altri luoghi, segnati semmai dal silenzio del museo. Le scene riescono a sopravvivere al loro destino iniziale, ad abitare, qualsiasi territorio e suolo di appoggio, pervasi da una fertilità interna che le rende perenni e flessibili, come autonome

sculture. Mario Ceroli con la scultura, le sue chiese e pale d'altare ha compiuto un'operazione analoga a quella delle alte prove poetiche di San Francesco d'Assisi che aveva realizzato una rivoluzione culturale *umanizzando* il mondo animale e naturale, trasformandolo in interlocutore della voce poetica. La *stregoneria manuale* dell'artista si applica a materiali diversi dal legno, ma sempre con la stessa capacità di modellarsi nel volume e nella sagomatura. I materiali sono il marmo e il metallo ricoperto di un colore aureo o il vetro.

*Santa ecologia* quella dell'arte, capace di produrre forme esemplari di esaltazione della materia e dunque della vita. Il processo creativo ha molta affinità con la difesa dell'ambiente, in quanto tendono entrambi alla *depurazione del mondo*.

L'artista utilizza la forma come arma capace di dare durata alla materia peritura della natura mediante un lavoro simbolico che la rende esemplare ed essenziale. Anche l'ecologia opera con questo intento, quello di salvaguardare la vita esistente in tutte le sue forme animali, naturali e vegetali. Nel caso di Ceroli abbiamo un ulteriore intervento dell'artista che, attraverso l'evocazione della natura, produce anche un gesto di conservazione culturale mediante la citazione nell'opera scultorea di una mitica immagine poetica. Anche questa diventa un'operazione di ecologia culturale, l'esaltazione di capolavori che fonda buona parte dell'arte italiana e occidentale.

Il procedimento della citazione ci ricorda la grandezza artistica del passato ed è nello stesso tempo un tentativo positivo di confronto che dona continuità al tessuto dell'arte, fluidità al processo creativo mediante una relazione tra passato e presente. È la stessa relazione, fatta di armonia ed equilibrio, che l'ecologia cerca di difendere rispetto agli assalti a volte negativi della modernità nei confronti della vita intesa in tutti i suoi aspetti. Certamente esiste una differenza in quanto l'arte non opera soltanto sulle difese dell'esistente ma anche sul suo ampliamento mediante nuove forme. Nell'opera di Ceroli infatti l'esistente è garantito dalla citazione ma il suo ampliamento è dimostrato dal passaggio della forma bidimensionale della pittura storica nella tridimensionalità della scultura moderna.

Non è soltanto questa l'operazione di arricchimento delle forme. In Ceroli esiste il passaggio



ulteriore nell'elaborazione di una scultura articolata con diversi materiali che non si ferma al semplice momento della citazione, ma la immette in un circuito pieno di relazioni nuove.

Ceroli compie una doppia operazione culturale: quella di confermare la grandezza iconografica del passato e quella poetica personale. Il tutto compilato nella forma della scultura in una "contaminazione" di materiali che esalta la diversità dei mezzi espressivi e la loro pacificazione nelle forme artistiche.

*Pacificazione* è l'insegnamento, la conciliazione tra alto e basso, uomini e animali, astri e minerali. Pacificati anche nell'opera scultorea sono ora i materiali adoperati che trovano conciliazione ed equilibrio nella struttura linguistica costruita da Ceroli che conferma il carattere morale dell'arte. Tale carattere trova le sue conferme nella storia dell'arte. Da Giotto a Ceroli, dal Medioevo al Ventesimo secolo, l'arte ha sempre lavorato a esaltare la vita mediante l'esemplarità della forma, come la fede religiosa con il mistero della vita stessa.

Lo stesso ha fatto e fa l'arte contemporanea che utilizza i materiali più umili e banali per trasformarli nella condizione di una *forma valorizzante ed esemplare*. Il lungo catalogo di Ceroli, fatto di riferimenti all'universo orizzontale dell'esistenza, combacia con la strategia dell'arte contemporanea, fatta di recupero di oggetti quotidiani o ritenuti volgari. La *Santa ecologia* dell'arte consiste nella capacità di coniugare lo stesso spirito con il rispetto di tutti i livelli della vita che diventano intercambiabili. Non diventa santo l'artista. È l'intenzione dell'arte a prendere i segni di una particolare santità fatta di un processo di formalizzazione che approda a un risultato di convivenza tra materiali diversi. In fondo l'ecologia tende allo stesso risultato, quello di conciliare armonicamente tutte le forme dell'esistenza mediante il rispetto dell'esistente. Per un artista l'esistente riguarda anche tutte le forme prodotte dagli artisti

nella storia dell'arte che vanno garantite ma anche valorizzate.

La scultura di Ceroli determina un procedimento di ecologia attiva e non soltanto protettiva. In questo senso la sua scultura acquista un'ulteriore potenzialità, quella di spostare non soltanto nel tempo ma anche nello spazio una realtà iconografica, fondata in un altrove.

Far circolare l'arte significa portare nella vita forme simboliche a contatto con le forme periture del quotidiano. Significa dunque creare un *positivo inquinamento*, una *contaminazione* qualificante dei livelli dell'esistenza. Agganciare Giotto, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, i Bronzi di Riace, Bernini o Borromini nella tridimensionalità della scultura diventa per Ceroli il modo di fondare un universo circolare, in

cui prevale armonia e continuità.

Ecco l'effetto dell'arte, il risultato delle forme che rende tutto visibile.

Il *viaggio a Roma* non è soltanto quello del grande romanticismo tedesco o quello di Raffaello, Michelangelo, Bernini, Borromini o Piranesi, bensì anche, a distanza, si svela quello realizzato attraverso la forma contemporanea di de Chirico, Balla fino ai nostri giorni con Ceroli.

Evidentemente tutta la sua produzione tende a sottolineare il rapporto dinamico tra l'artista e la realtà, conseguente a una trasformazione del contesto sociale e scientifico entro cui essa si produce. Anche la sua scultura, il linguaggio che sembra proverbialmente voler bloccare attraverso il peso dei materiali la velocità dell'idea e l'impalpabilità dell'emozione, è attraversata dal bisogno di esprimere il rapporto di complessità che intercorre tra l'uomo e la realtà. L'opera fonda una sorta di confine circolare dentro cui si compiono reali relazioni di spostamento.

Lo spostamento riguarda innanzitutto l'esperienza psicosensoriale dell'artista. Lo statuto della complessità diventa una componente costitutiva dell'opera che non vuole sfidare la realtà sul versante della verosimiglianza, ma piuttosto su

quello della costruzione di un manufatto che affronta il rapporto con la tecnica. La tecnica acquista il compito di fondare un'ulteriore produzione rispetto a quella normalmente prodotta fuori dall'arte.

Questo implica da una parte quel bisogno di sperimentare nuovi materiali, tipico dell'artista contemporaneo dalle avanguardie storiche fino all'attualità. Dall'altra lo porta ad assumere problematiche più complesse e legate alla sensibilità e all'antropologia culturale del nostro tempo: la transitabilità da una dimensione a un'altra, la relatività spazio-temporale.

L'opera di Ceroli non è improntata alle semplici sperimentazioni di materiali diversi, a quelli tradizionali riguardanti la scultura, ma alla possibilità di fondare uno spazio di energia fisica e morale promanante dall'opera.

Le *linee-forza* rappresentano le traiettorie materiali e spirituali percorse dal processo creativo per stabilire un punto di equilibrio tra i momenti della stasi e della dinamica. I materiali di costruzione sono prelevati dal campo della vita e dell'arte fuori e dentro dalla gerarchia dei generi legata alla tradizione. L'accelerazione esistenziale produce la necessità dell'arte di rappresentarla con nuove tecniche fuori da ogni rapporto di statica contemplazione.

Questo implica per l'artista il bisogno di porsi anch'egli in una costante dimensione dinamica da cui osservare il mondo ed entro cui collocare il proprio procedimento creativo. Un movimento strutturale regge la sensibilità, l'occhio e le mani dell'artista che agisce dentro il campo attivo di linee-forza che non sono da bloccare ma da organizzare nel recinto di una forma attiva. Qui la forma non è un sistema plastico della paralisi, un metodo esterno di osservazione sospeso fuori dal movimento cosmico. Essa partecipa a questo movimento, struttura depurata dentro cui meglio agiscono le forze dinamiche fino al punto da rappresentare lo schema visivo di un eterno intreccio. Ceroli evidenzia plasticamente la possibilità di rendere visibile l'invisibile, di esemplificare in una forma assoluta le spinte contrastanti e relative della materia. La forma entra in sintonia con l'essenza del mondo, in quanto frutto di un occhio creativo e di una mano progettuale che non s'illudono di fermare il movimento ma piuttosto di esaltarlo nella rappresentazione esplicita dell'arte. Una sorta di sforzo eroico

che regge la mano dell'artista il quale cerca di restituire tale continuità anche sul piano del linguaggio, mediante l'utilizzazione di un materiale e di una iconografia capaci di realizzare una sorta di *teatro visivo* che coglie i momenti fondamentali dell'uomo, con una esplicitzza tutta barocca.

Tale esperienza conferma l'idea di Ceroli: l'arte come fabbrica creativa di forme oggettive e frutto di un immaginario collettivo. Perciò l'artista può accettare la committenza per chiese, absidi, pale d'altare, acquasantiere ma anche per monumenti pubblici e civili. Opere che richiedono intesa col sacrale, celebrazione di valori comuni che confermano la resistenza dell'arte nei confronti di una storia avversa.

**ARNALDO POMODORO**, nato a Morciano di Romagna nel 1926. Vive e lavora a Milano. Uno dei più grandi scultori viventi. Capaci di rispondere ai più diversi tipi di commissione, dai piccoli progetti di natura privata alle opere da collocare in luoghi pubblici, dalle scenografie e costumi per drammi e opere liriche fino alle più complesse ambientazioni all'aperto.

È stato capace di sintetizzare ottimamente i valori della monumentalità classica -di sapore rinascimentale italiano- con le suggestioni derivanti dai modelli di una civiltà moderna e futuribile quale è stata quella americana soprattutto negli anni Sessanta.

Ha dato vita ad un originalissimo linguaggio che si distingue appunto per la dialettica intensa tra le forme del passato e quelle del presente, fra la storia, il mito e la percezione acuta della sensibilità della nostra epoca.

Sue opere monumentali sono installate in varie nazioni nei cinque continenti.

Sergio Troisi

(Da "Arnaldo Pomodoro", Electa Napoli  
1997)

# Arnaldo Pomodoro



Nel 1793, l'anno dell'apertura del Museo del Louvre, Hubert Robert dipinse due vedute dell'arteria centrale del nuovo spazio museale, la Grande Galleria con, bene in vista, la copertura a lucernari per l'illuminazione zenitale delle opere. Nel primo dipinto il lungo corridoio viene presentato ordinato dalle sequenze dei dipinti alle pareti, uno spazio ritmicamente scandito dagli archi e dai cornicioni come una fuga architettonica la cui vertigine prospettica è razionalmente controllata e abitata da una piccola folla che osserva e studia le opere. Nel secondo, che mantiene il medesimo punto di osservazione e la stessa impaginazione,

la Grande Galleria presenta uno spettacolo di rovine: crollata la volta, l'erba si arrampica sui muri sbrecciati e diruti, e tra le sculture mutile e abbattute -l'*Apollo* del Belvedere, uno dei *Prigioni* di Michelangiolo- si aggirano senza meta pochi vagabondi, superstiti di una catastrofe immaginaria che ha riconvertito i segni della storia -che nel museo il secolo dei lumi classifica e dispone- nel silenzio e nell'oblio della natura. I due dipinti di Robert sembrano così indicare, quasi profeticamente, le direzioni che si presentano all'incipiente età del moderno, e la cui





complementarietà ne fonda per tanti aspetti l'identità lacerata: da un lato l'utopia della ragione, quel sogno della semplicità architettonica delle forme pure che in quegli anni esploravano nei loro progetti Ledoux e Boullée; dall'altro la percezione visionaria del presente come tempo di rovine cosparso di alfabeti dimenticati, analogo a quei panorami del mondo antico che Robert aveva appreso dall'enfasi drammatica di Piranesi. Nella vicenda dell'arte moderna questi due aspetti hanno strettamente intrecciato i loro percorsi, alternando la visione utopica di una razionalità infine trionfante sulle contraddizioni della storia alla fascinazione del caos e dell'incessante lavoro, disgregatore del tempo. Raramente, tuttavia, la loro reciproca necessità è

stata rivelata così potentemente, e così coerentemente, come nell'opera di Arnaldo Pomodoro: e non soltanto nella opposizione tra le forme geometriche pure, dalla superficie spesso lucida e riflettente, e l'azione sorda della materia che dall'interno ne spacca i volumi mostrando, come una ferita, il magma che le compone; ma anche nella relazione dialettica e allusiva che le sue sculture instaurano con lo spazio, con il paesaggio naturale o con quello storico delle architetture delle città, offrendo con la loro presenza un rinnovato punto di equilibrio e di intersezione dove le forze che compongono l'ambiente -il vettore della storia e della cultura che impone allo spazio il suo progetto, e quello del tempo che ne allenta e disintegra l'ordine originario- ricompongono il loro dinamismo addensandolo nella forma drammatica e erosa delle sfere, delle colonne, degli obelischi e delle piramidi.

Tra il 1959 e il 1960 Pomodoro realizza la prima versione della *Colonna del viaggiatore* una grande stele dove la geometria netta e essenziale della forma è animata da una scrittura segnica a bassorilievo di ritmi modulari; l'andamento diversificato dei segni nelle fasce sovrapposte compone la superficie come una serrata variazione luminosa, un paesaggio arcano e sfuggente che, in un moto di slittamento continuo, evoca il tempo remoto di un sito archeologico e quello attuale della città contemporanea. L'uso dei materiali -piombo e legno- riprende, nell'accostamento dei valori cromatici, i bassorilievi degli anni precedenti (la *Tavola dell'agrimensore* ad esempio, *Il giardino nero* o *La tavola dei segni*) dove più forte era la suggestione dell'esperienza informale nella modulazione drammatizzata delle superfici e nella più marcata intenzione materica e gestuale; ma la dimensione segnica, che in quelle prime opere si adagiava nell'influenza del misterioso universo poetico di Klee -un segno leggero e evocativo, allusivamente in bilico tra micro e macrocosmo come in *Orizzonte* o in *La luna il sole la terra*- nella prima *Colonna del viaggiatore* acquista una diversa compattezza, come serrandosi in una scrittura più marcata e ossessiva di proliferazioni. E il motivo della stele individua il primo tema monumentale, forma archetipa ritrovata nella storia e immessa nel presente non a marcare lo spazio con l'ingombro di una asserzione ma piuttosto coagulando una nuova potenzialità di memoria: moderno cippo miliare, la *Colonna del viaggiatore* si pone, concettualmente, come nucleo di uno spazio riscattato dall'oblio, capace di assumere su di sé il conflitto irrisolto tra la sedimentazione della storia e il tragico sfrangiarsi del presente, tra l'eredità del passato e il rischio di tabula rasa della tecnologia.

Le versioni successive -cilindriche e in bronzo, con quelle spaccature della superficie levigata che diventano presto una sigla del lavoro di Pomodoro, e un motivo formale instancabilmente indagato sino a oggi- renderanno esplicita talvolta questa presenza del passato come momento ineliminabile della coscienza moderna, sottolineando, nell'andamento a spirale dei segni, l'analogia con le colonne istoriate romane, dove tuttavia al valore assertivo della figurazione che ricorda gli eventi alle generazioni future si è sostituita una scrittura congetturale, un meccanismo generatore di senso potente e remoto. Nella *Grande tavola della memoria* (1959-

65) la struttura si presenta allora frontale come un idolo, quasi un grande trittico dove gli elementi segnici incasellati dall'ordito geometrico di rettangoli e quadrati sembrano evocare i modelli dei circuiti elettronici e, ugualmente, le tavole della legge di una civiltà perduta: nel momento in cui dispiega il suo slancio progressivo, la tecnologia ritrova intatta, al suo interno, la forza primordiale del mito.

È probabilmente nelle variazioni sul tema della *Sfera* (la prima versione è del 1963) che questa tensione tra storia, utopia e presente assume la sua forma compiuta: la geometria pura della sfera rimanda esplicitamente, nella sua elementarietà simbolica, all'ordine dell'utopia, alla proiezione visionaria di cui l'antefatto evidente è il progetto per la casa delle guardie campestri di Ledoux a Maupertius. Ma il sogno totalizzante della ragione è infranto, la superficie levigata delle sfere è spaccata e mostra, al suo interno, l'azione tellurica di un ingranaggio che sembra crescere per germinazione di differenti serie di segni a basso e altorilievo irriducibili all'armonia astratta della scorza di bronzo. Il conflitto tra storia e utopia, tra natura e idea

è tuttavia mantenuto -come sempre nell'opera di Pomodoro- su un piano allusivo: come nelle sculture di Michelangelo dove la materia di marmo lasciata scabra contrasta con le parti perfettamente levigate, così nelle *Sfere* il processo di opposizione tra le diverse forze-la pulsione oscura della materia e il furor intellettuale della ragione-rimane sospeso e irrisolto in un tempo ambiguo, in cui è impossibile fermare il punto dove inizia il moto disgregatore dall'interno e dove termina lo sforzo della geometria e delle superfici traslucide di rivestire, con la forza del principio di astrazione, i sedimenti del passato ricomponendo il caos nell'ordine. La purezza formale delle *Sfere* e, in questi stessi anni, dei *Cubi* dei *Dischi solari* (cui i calendari aztechi forniscono la suggestione iniziale), dei *Rotanti* -tutti ugualmente

spaccati e corrosi- è così, contemporaneamente, memoria dell'utopia e enunciazione della sua drammatica impossibilità nel tempo attuale della storia. Non a caso in un'opera come *In Memory of J.F Kennedy* (1963-64), realizzata pochi mesi dopo l'assassinio del presidente americano, la grande struttura in bronzo impone, nella drammaticità della visione frontale, il repertorio di segni e ingranaggi come una macchina di minaccia e di ansia, immagine potente dell'oscura irrazionalità del presente.

Questa dimensione conflittuale dell'opera di Pomodoro è comunque sempre -sia sotto il profilo intellettuale che della appercezione emotiva- una posizione dialettica: così che l'universo della tecnologia moderna, che in quegli anni fondava l'identità storica del presente, non è rifiutato violentemente o eluso -come aveva fatto l'informale- né semplicemente accettato quale materiale primario e elementare dell'operazione estetica secondo la direzione indagata, nella seconda metà degli anni Sessanta, dalla Minimal Art. Piuttosto, in questa relazione critica, il lavoro di Pomodoro sviluppa alcune premesse poste dallo Spazialismo e da Lucio Fontana (con la coniugazione delle nuove tecnologie e del sentimento vitalistico dello spazio) e dal gruppo *Continuità* (formato, tra gli altri, dallo stesso Pomodoro, dal fratello Giò, da Carmassi, Dangelo, Fontana, Perilli, Turcato, Bemporad), che dall'inizio del decennio poneva l'esigenza di un superamento dialogico dell'esperienza informale. Ma a quelle indicazioni Pomo-



doro aggiunge una nuova e differente carica metaforica che diviene presto la linfa della sua esperienza monumentale.

Pomodoro ha più volte affermato come, per la definitiva maturazione in senso monumentale della sua opera, abbiano svolto un ruolo importante i ripetuti soggiorni negli Stati Uniti, la percezione di una dimensione dello spazio -urbano e naturale- che esige la grande scala dell'intervento artistico per potere instaurare il confronto con le architetture dei grattacieli o con la vastità del paesaggio, o che quella ampiezza distilla riversandola nel campo pittorico dei dipinti

dell'*action painting*. E comunque quella fondamentale esperienza venne metabolizzata ancora una volta in modo dialettico, filtrandone cioè la forte suggestione nella sensibilità storica della coscienza europea. Apparentemente il passaggio alla dimensione monumentale avviene, semplicemente, con un più marcato salto di scala, ingrandendo il diametro delle sfere e dei dischi o accentuando l'altezza e lo slancio delle colonne; ma questa dilatazione delle forme geometriche non è un mero espediente meccanico, una soluzione imposta dai nuovi rapporti con l'ambiente. Al contrario, postula una diversa articolazione dell'opera, una nuova consapevolezza delle sue leggi interne e delle soluzioni formali: il ritmo dei segni, quella scansione in verticale, orizzontale e diagonale che si apre dall'interno delle sculture con la modulazione drammatica della luce sugli aggetti della materia di bronzo, definisce adesso una continuità virtualmente infinita dello spazio, un suo moto ininterrotto di contrazione e espansione che solo il nitore della geometria contiene provvisoriamente e che condensa nella sua vibrazione, ugualmente scandaglio e calamita, il sentimento del luogo e del tempo; individuando allora la soluzione compositiva -la tipologia dell'opera, la dimensione, la collocazione- in quell'intreccio di forze ambientali e storiche in cui il monumento deve essere inserito, e al quale deve offrire con la sua presenza una differente necessità. In questo senso i monumenti di Pomodoro sono concepiti quasi come dei radar (e *Radar* erano significativamente intitolate alcune sculture dei primi anni Sessanta) che nel profilo dei volumi, nel gioco specchiante delle



superfici e nelle strutture segniche inscrivono i segnali che attraverso la storia -il tempo dei gesti quotidiani o quello dei grandi eventi- in ogni luogo si sono accumulati.

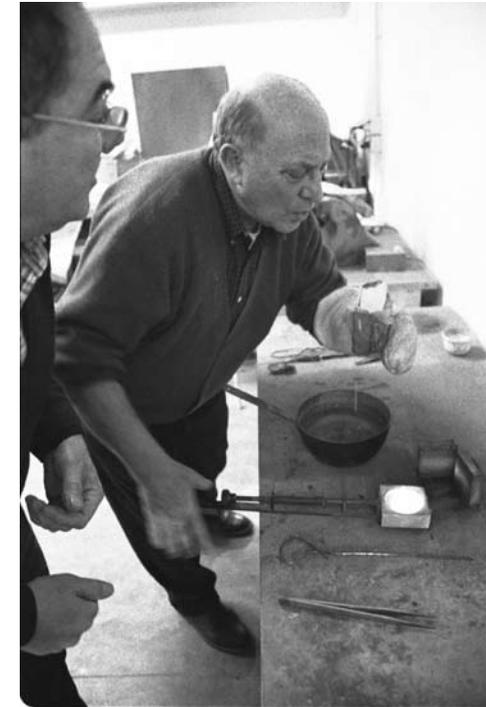
È questa concezione umanistica della storia a consentire all'opera di Pomodoro di superare felicemente e senza remore il grande

equivoco della scultura monumentale: quella diffidenza verso ogni formulazione assertiva che accompagna gran parte delle vicende dell'architettura e della scultura moderne e che ha guardato alla semplice intenzione monumentale come a un ideologico vizio originale, dal quale la scultura poteva affrancarsi mediante un ascetico esercizio di rinuncia, modellando magari la propria ricerca sulle orme della pittura e che ha sostanziato il rifiuto della architettura contemporanea di avvalersi della scultura e della decorazione nel loro tradizionale ruolo di apporto alla definizione degli edifici. Nel dialogo complesso e incessante che i monumenti di Pomodoro intessono con la tradizione e con il presente, assumendo su di sé la logica formale delle opere del passato e la loro ricezione problematica nell'attualità della storia, l'ambiguità tutta moderna della scultura monumentale si scioglie in una nuova relazione drammatica. La mostra antologica allestita nel 1984 a Forte Belvedere a Firenze ha rappresentato probabilmente uno dei momenti più spettacolari di questo dialogo con la grande tradizione della storia dell'arte: i profili delle architetture di Arnolfo, di Giotto e di Brunelleschi, il paesaggio tutto della città accampato sul fondo come una presenza quieta e potente, si inserivano nel tessuto spaziale delle sculture punteggiandolo in un intreccio fitto di rimandi e di evocazioni, così da strutturare in un ritmo unitario di assonanze -ad esempio- la verticalità pronunciata della *Triade* e quella del campanile del Duomo e della torre di Palazzo Vecchio, non annullando la distanza storica ma semmai assumendo il passato e il

presente come ineliminabili poli dialettici dell'esperienza.

Nella grande *Sfera nella sfera* realizzata per il Cortile della Pigna dei Palazzi Vaticani, il confronto con l'architettura monumentale di Donato Bramante e con la gigantesca nicchia disegnata da Pirro Ligorio che accoglie e inquadra l'antica pigna in bronzo è, giocoforza, ancora più complesso: e non solo perché si tratta di un'opera che nel cortile trova la sua collocazione definitiva, ma anche per la stratificazione dell'ambiente che soltanto attraverso gli interventi di epoche diverse aveva raggiunto la sua organizzazione formale. L'equilibrio spaziale non doveva quindi essere sconvolto o turbato: la doppia sfera -l'una nata già compiuta nelle viscere dell'altra- suggerisce così un movimento di irradiazione modulare che conferma l'impianto centrico, diviene come il fulcro vitale primo del cortile che si specchia nella sua superficie spaccata, trova nella traiettoria che la lega alla pigna una misura che scandisce metricamente il modello proporzionale; e nel rapporto col nicchione suggerisce -incessante memoria della storia- il motivo simbolico che Piero aveva disposto nella *Pala di San Bernardino* di Brera, con l'uovo germinatore che feconda la simmetria perfetta dell'abside.

L'intervento nei giardini prospicienti il Palazzo Reale di Copenaghen (1982) richiedeva invece una soluzione diversa, come più leggera e discreta: la lunga prospettiva di spazi regolari che inquadrano a cannocchiale la facciata classicheggiante del palazzo con il pronao e la grande cupola, la presenza del mare e dell'acqua della fontana, scandiscono uno spazio più misurato seppure di vaste dimensioni; intorno alla fontana, a segnare i quattro angoli del quadrato, Pomodoro collocò quattro pilari di due differenti altezze di bronzo patinato, rafforzando la simmetria dell'asse prospettico e riannodando, con la vibrazione della luce, lo specchio d'acqua del mare al sistema delle piazze. Strutture esili, che nella parte inferiore mettono tutte ugualmente a nudo come in un naturale processo di crescita le stratificazioni regolari dei profondi segni di bronzo e nella parte superiore chiudono invece il



moto verticale con la nettezza del parallelepipedo, i pilari diventano così il punto di incontro e di mediazione tra lo spazio naturale e quello artificiale dell'uomo. Questa assimilazione della scultura alle forme della natura non è del resto un elemento raro dell'opera di Pomodoro e sviluppa una delle possibilità metaforiche implicite nell'allusione simbolica del sistema dei segni e delle pure forme geometriche: già il *Movimento di crollo* (1971-72) faceva scivolare le due metà della colonna come il fusto spaccato di un grande albero; e anche la *Colonna a grandi fogli* (1972-75) collocata a Segrate nella sede della Mondadori progettata da Niemeyer fissa, nella regolare e musicale sovrapposizione del motivo compositivo, il punto di equilibrio tra il ritmo delle grandi arcate e le increspature lievi dell'acqua del bacino.

La tensione dinamica che caratterizza l'ambientazione della scultura monumentale negli ambienti storici assume allora, in uno spazio moderno, una diversa scansione: il *Colpo d'ala-Omaggio a Boccioni* (1981-84; Los Angeles, Water and Power Bld.) accentua, nel moto d'apertura della piramide, il dinamismo dello spazio urbano; la *Triade* inizialmente progettata per Teheran (e ora nella PepsiCo Sculpture Garden a Purchase, New York), del 1979, si erge nel giardino come antichi alberi pietrificati il cui travaglio di crescita è stato riassorbito nella

luce del paesaggio; *Il cercatore oscillante* del salone centrale della Frito-Lay and PepsiCo Inc., a Dallas (1987-90) iscrive nello spazio il dinamismo di una grande forma a spirale che cresce potente verso l'alto ancora una volta coniugando il disegno degli organismi naturali e la memoria della storia dell'architettura (una analogia che si ritrova nel progetto della doppia spirale per la Danamon Bank di Giacarta, dove la struttura a conchiglia è un omaggio al progetto di Tatlin per il Monumento alla Terza Internazionale); e le *Forze del profondo e del cielo* (1984-1985) emergono dalla parete del salone centrale della Banca Commerciale Italiana di Milano come stelle di un planetario in movimento in uno spazio di infinita lontananza. E tuttavia anche in queste opere quel conflitto di forze che caratterizza tutto il lavoro di Pomodoro non è chetato: semmai il rapporto con la storia si scioglie diversamente nella vastità dei cicli geologici e celesti, così ad esempio, da potere assumere il lento processo di sedimentazione e di erosione delle rose del deserto come cifra metaforica del *Disco a forma di rosa* della Banca Commerciale Italiana di Torino (1993-94).

Altre volte -più raramente- il moto ambiguo di svuotamento e crescita della forma che caratterizza l'opera di Pomodoro si impone con una diversa presenza plastica: l'obelisco *Cassodoro*, eretto a Lampedusa in memoria dei caduti di tutte le guerre (1988) sembra fronteggiare il mare ribadendo di fronte al paesaggio della natura la necessità della memoria storica come un monito imprescindibile, trascrivendo come pieni i segni della scrittura congetturale e rielaborando la tipologia della potenza egizia in una affermazione di libertà morale; negli *Scettri* (1987-88) le esili strutture verticali arrampicate verso il cielo ribaltano con le loro silhouettes di braccia, frecce e aste dentate la traccia grafica della materia svuotata nello spazio percorribile dello spettatore, impigliandone lo sguardo e i passi nella dinamica partitura di ritmi aperti.

Il termine "visionari" con cui Pomodoro indica alcuni suoi progetti non implica una intenzione di ambientazione fantastica di temi e forme altre volte elaborate, realizzate, o una volontà di combinazione analoga a quella dei capricci settecenteschi, dove architetture reali e di fantasia disegnavano un paesaggio sperimentale. Nessuna condizione preliminare di impossibilità

quindi né di collocazione né tantomeno tecnica, al punto che alcuni di questi progetti sono stati poi effettivamente condotti a termine: piuttosto, l'aggettivo "visionario" posto a effigie sottolinea una percezione dello spazio del luogo, una carica metaforica, una intuizione poetica dell'ambiente naturale o storico.

In questo senso la radice illuminista di tanta parte dell'arte moderna -quella volontà di riformulazione del mondo attraverso un rinnovato codice della ragione- viene assunta criticamente, depurata della sua pretesa totalizzante e volta ad indagare le tracce profonde che attraversano, visibili o meno, ogni sito; e che, filtrate, sono nell'opera restituite come forma.

Il progetto per il nuovo cimitero di Urbino, vincitore del concorso del 1973 eppure mai realizzato per le forti resistenze incontrate, è in questo senso un'opera esemplare: la grande crociera che spacca la collina vicino Urbino riprende su scala ambientale quei vuoti creati da Pomodoro nelle sue sculture in opposizione al nitore della forma geometrica; ma ai contrasti drammatici delle opere in bronzo si sostituisce una diversa armonia con il paesaggio, salvaguardando il profilo della breve altura e semmai ritrovando, nei corridoi che corrono a di sotto del livello del suolo, la memoria formale e simbolica delle antiche catacombe cristiane. Questa dilatazione su macroscale della tensione segnica coniuga così magistralmente l'ipotesi funzionale, l'inserimento nell'ambiente naturale pro-



fondamente sedimentato nella percezione storica del paesaggio e la valenza metaforica di una meditazione laica sulla morte; e risolve contemporaneamente una *impasse* storica tutta moderna restituendo finalmente alla figura dell'artista quella dimensione progettuale propria delle grandi civiltà rinascimentale e barocca. È questo un filo rosso che corre lungo tutti i progetti visionari di Pomodoro come una rinnovata coscienza critica del ruolo dell'artista nella società contemporanea, la consapevolezza di un impegno necessario a affrontare alcune importanti e irrisolte questioni del mondo moderno, dalla tragica frantumazione dell'ambiente urbano alla tautologia imperiosa del primato tecnologico. I progetti visionari riaffermano così l'importanza della memoria e della funzione simbolica, si pongono come catalizzatori della dinamica esistenziale tra presente e passato, restituiscono ai grandi archetipi –la piramide, l'obelisco, la spirale, la stele– la loro attualità.

È significativo allora che l'elaborazione di questi progetti si intrecci, negli ultimi quindici anni, con l'intensa attività per il teatro (quasi una variante moderna della pratica degli effimeri degli artisti del Cinque e Seicento), in una costante riflessione attraverso il disegno

dei costumi e delle scene sul tema del mito: il grande, eroso disco solare per il terzo atto della *Semiramide* di Rossini messa in scena da Guicciardini nel 1982 a Roma, le macchine sceniche per l'*Oresteia* di Eschilo a Gibellina (allestita dal 1983 al 1985 sui ruderi di Gibellina da Filippo Crivelli) poi tradotte in bronzo con il titolo emblematico de *Le forme del mito* –l'ambizione, la profezia, il potere, la macchina; e sono ancora strutture coniche, piramidali, cippi, porte e monoliti–; i grandi battenti del portale dell'*Oedipus Rex* di Stravinsky con la regia di Alberti nel 1988 a Siena, l'obelisco per *La passione di Cleopatra* di Shawqui, presentata sempre a Gibellina per la regia di Cherif nel 1989, rappresentano così altrettanti momenti di una continua rivitalizzazione delle forme e delle forze archetipe che nel mito trovano la loro identità; e la cui parziale e apparente eclisse nel mondo moderno



scava nella coscienza una forma in negativo che si agita e fa percepire la sua assenza come uno spazio vuoto, così simile a quel vuoto in continua tensione che Pomodoro scava nelle fibre interne delle sue sculture.

Se nel teatro gli archetipi si ricongiungono al tempo del mito, nei progetti visionari riemergono nel tempo della storia: il motivo della porta –come tutti gli archetipi ambivalente: soglia, chiusura, passaggio– elaborato nel progetto della *Porta d'Europa* per la piazza Montgomery a Bruxelles (1978–79; non realizzato) articola i due grandi pannelli concavi di bronzo come una immensa stele monumentale; ma piuttosto che occupare semplicemente lo spazio, i battenti sono pensati in modo da potere ruotare in circolo con un movimento di apertura, così da scomporre e ricomporre continuamente la scena urbana secondo prospettive differenti. E il reticolo di segni che ne intarsia le superfici modulando la luce è come una millenaria tavola della memoria che, stratificandoli, incida gli eventi segnando il momento di origine, di irradiazione e di continuo ritorno delle vicende della civiltà. Di questo tema (poi ripreso nel bozzetto per *Le porte del sapere* 1989) Pomodoro aveva già dato, pochi anni prima, una versione più allusiva nella sua dichiarata volontà metaforica con il grande *Pietrarubbia Group* (1975–76): composta da pannelli i cui titoli –la Fondazione, l'Uso, il Rapporto, la Quotidianità–

si pongono esplicitamente come indicatori di un complesso sistema di relazioni e di simboli, la grande struttura è collocata nel cuore del paesaggio marchigiano dove Pomodoro è cresciuto, in uno spazio quindi saturo non soltanto di presenze storiche ma anche di tensioni affettive. Realizzati in bronzo e lamiera di ferro, i pannelli definiscono una forma aperta di relazioni, come pagine colossali dove si sono sedimentate -e dove tuttora si depositano, si modificano e vengono filtrate- le tracce dell'esperienza, in un continuo intrecciarsi di memorie individuali e collettive. Nulla va veramente perduto, nella vicenda delle civiltà come in quelle dei singoli uomini: tutto invece si accumula e si trasforma, come nel paesaggio delle Marche, dove le rovine di antiche costruzioni vengono quasi riassorbite dai profili rocciosi, o come nei dipinti di Mantegna, dove le stratificazioni delle rocce e dei monti si accumulano, era dopo era, similmente a quelle delle civiltà. Ma se nell'opera di Mantegna questa ineluttabilità della memoria si irrigidisce e si blocca in una visione tragica e aspra che inchioda il presente come una breve, semplice escrescenza del passato, in quella di Pomodoro la medesima necessità trova nel cuore nascosto delle cose e della coscienza un ritmo comune: armonia senz'altro dolorosa, ma che conosce accanto all'ansia vorace del tempo il sentimento della quiete, della meditazione del riposo. Attraverso l'assunzione di questa consapevolezza i progetti visionari sondano dunque la possibilità una ricomposizione critica e problematica: non illusoria né nostalgica, appunto perché anche la lacerazione del moderno è ugualmente un segno che non può essere semplicemente colmato. Così nel progetto della *Punta d'oro* (1992-93) il motivo dell'obelisco e quello della guglia si fondono nello slancio verticale che emerge dal suolo come il vertice di un tempio sepolto, struttura futuribile e antichissima che mostra nelle consuete lacerazioni delle superfici lucenti di bronzo, il lavoro delle epoche; nel progetto *Lunghe tracce concentriche* (1986) la forma a spirale -archetipo dell'organizzazione della



natura ma anche struttura continuamente indagata e riproposta nel succedersi delle civiltà- presuppone una visione dall'alto che la assimila -quasi un calendario celeste- al moto delle galassie. Ma per chi vi penetra, i corridoi circolari ripetono il disorientamento del labirinto, così come viene formulato in una antica moneta di Cnosso; e gli anelli concentrici di bronzo narrano una sedimentazione geologica formatasi in epoche millenarie, analoga alla concrezione che il vento e l'erosione fissano nella rosa del deserto. Ugualmente nella *Piramide della mente* (progettata per la Coyot Area, nei pressi della Silicon Valley, 1994), le quattro parti della piramide disposte a quadrato ai bordi della strada che le attraversa, rielaborano la suggestione dei paesaggi di rovine settecenteschi, sostituendo alle tipologie cristallizzate e remote di una classicità grandiosa e muta l'archetipo della struttura piramidale smembrato ma potente nella sua intatta evocazione simbolica. E la medesima forma a piramide, nitida questa volta nel suo profilo, si staglia tra le dune nel progetto della *Tenda fortitizio* (1975-80) come modello ancestrale del rifugio, architettura elementare che individua nella semplicità essenziale del solido geometrico il perimetro di uno spazio sottratto alla mutevolezza incessante del paesaggio di sabbia. Altre volte ma -più di rado- i progetti visionari si inseriscono come elementi di dinamizzazione dello spazio urbano: il *Movimento di crollo* pensato per la piazza del Duomo a Milano (1972-73; per l'ambientazione l'unico tra i progetti sicuramente destinato a restare non realizzato) riepiloga il tema, altre volte indagato in quegli anni, delle traiettorie di moto della colonna cilindrica: recisa, spaccata in due metà, bloccata nella inclinazione diagonale, sospesa in un processo di separazione. Rispetto ad altre sculture, i processi di erosione e la grafia segnica sono ridotti all'essenziale, così che la forma cilindrica si staglia nel suo modulo geometrico accentuando il sentimento dinamico delle strutture compositive; un processo di semplificazione che negli anni immediatamente precedenti Pomodoro aveva definito in opere come *Forma a X* o *Onda* (entrambe del 1969) rinunciando alla modulazione

luminosa del bronzo (e alla tradizionale sapienza artigianale del processo di fusione a cera persa) in favore dei più freddi riflessi dell'acciaio. Ma è soprattutto nel progetto per il *Papyrus* di Darmstadt (1988-89; opera successivamente realizzata) che questa riconfigurazione dinamica dello spazio moderno della città conosce la soluzione più spettacolare, con il grande nastro di bronzo che si innalza, si piega, si accartoccia, sembra quasi scomparire sotto la superficie del suolo e riemergere simile a un fiume carsico. Come modellato da un cataclisma storico o naturale, il continuo moto curvilineo del *Papyrus* impone, di contro alla razionalità tecnologica dell'ambiente urbano, la vitalità di una forma organica; e rende esplicita nel titolo l'analogia tra il sistema di segni impressi nel bronzo e l'antica scrittura geroglifica, ancora una volta coniugando passato e presente nella attualità dell'esperienza simbolica. Un'altra struttura a nastro -questa volta rettilinea- corre parallela all'Autostrada del Sole lungo il muro dello Stabilimento Barilla: il *Murale in movimento* (1983-84) organizza in orizzontale la successione di dischi, frecce, vettori direzionali, come una struttura cinetica che moduli immagini e segni nel rapido susseguirsi dello sguardo; un sistema dinamico che nel *Moto terreno solare* (opera realizzata a Marsala, 1989-94) si trasforma in un altro movimento di crollo, con i dischi, i cunei, le sfere, quasi affondati nel terreno come frammenti di architravi di un antico tempio in rovina.



**VALERIANO TRUBBIANI**, nato a Macerata nel 1937. Vive e lavora ad Ancona.

Il grande critico francese Pierre Restany (il padre teorico del *Nouveau Réalisme*) lo ha definito " il più grande affabulatore del nostro tempo".

La sua realtà plastica, di grandissima efficacia espressiva, altro non è che l'oggettivazione del suo ricco e magmatico mondo interiore, implacabilmente e freddamente cristallizzato in immagini. Da uno stato in bilico tra coscienza e fantasia egli trae un repertorio iconologico di oggetti artigianali e di utensilerie varie, di animali liberamente desunti dai più inquietanti bestiari medievali e di armamenti giganti di sapore barbarico.

Nato come artigiano del ferro (il suo esordio è da fabbro ferraio presso l'officina paterna) in fondo tale è rimasto sublimando l'antica esperienza del ferro e del fuoco mediante la capacità poetica di trasformare il reale in una sorta di operazione neoalchemica.

Ha esposto in molte nazioni dell'Europa, dell'Asia, dell'America e dell'Africa.

Pierre Restany

(Da "Oficina Mundi – Valeriano Trubbiani 60/90" Edizioni De Luca 1997)



# Valeriano Trubbiani

Valeriano Trubbiani, che favoloso favolista! Solo questo pleonasma ridondante mi sembra rendere appieno il vero profilo linguistico dell'artista, l'affascinante profusione della sua ricchezza immaginativa, la sua eccezionale capacità di teatralizzare le situazioni visive che egli mette

in scena, la grande levatura, sia culturale che morale, del suo umanesimo animalista. Le installazioni, le sculture-oggetto, i disegni e le "pirografie" di Trubbiani si presentano come "fermo immagine", i cui piani fissi corrispondono ai momenti forti delle favole ordinate in cicli successivi attraverso tutta la sua opera. Il favolista Trubbiani ci fa pensare ad Esopo o a Jean de La Fontaine. Ma a un La Fontaine

che avrebbe frequentato sia Annibale che Giulio Verne, ad un Esopo figlio di un maniscalco riconvertito in meccanico di macchine agricole. Cosa si chiede ad un favolista se non proporci metafore che ci colpiscano per la loro esemplarità? L'immaginario della favola è marchiato dal sigillo realista del buon senso. L'immaginario di Trubbiani che armonizza in modo naturale

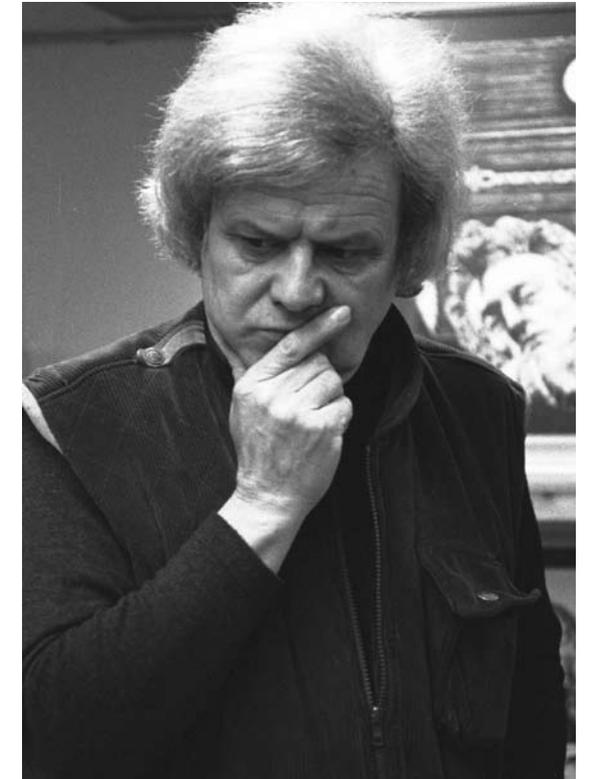
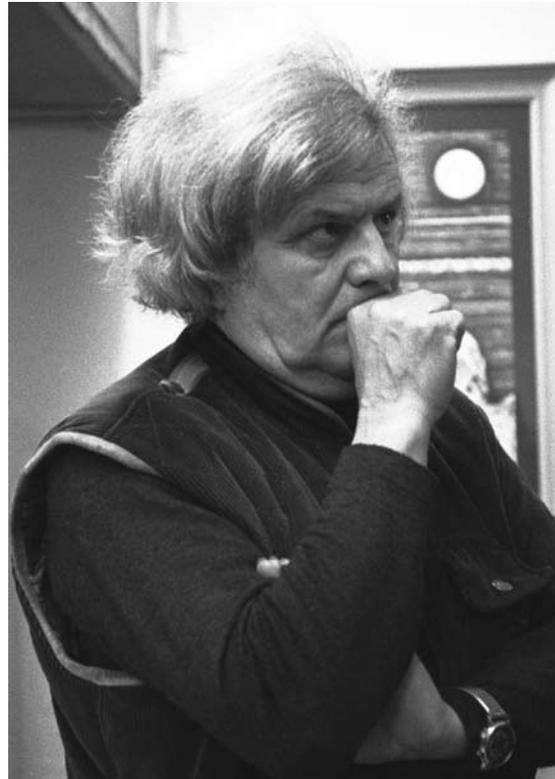


e disinvolto il riferimento terreno con l'illusione letteraria, non sfugge alla regola. La sua visione fantastica è quella di un teatro favoloso il cui fondamento è rigorosamente realista. Lo scultore si è trasformato in maestro nell'arte dell'installazione dal momento che le sue rappresentazioni sono direttamente ispirate dai principi fondamentali della favola: la materia si piega agli imperativi della comunicazione, la forma dà esatta misura del discorso. In Trubbiani la proiezione ambientale (e, logicamente, il suo evolversi

monumentale in scala urbana) non costituisce solo lo stadio di sintesi del linguaggio narrativo. Essa ne è l'anima, il fine ultimo. Tutto il resto dell'opera,

sculpto, grafico, filmico, non ne è che l'approccio proliferante, lo slancio anticipatore, il flusso del commento. L'evidente illustrazione del fenomeno ci è offerta oggi in scala spettacolare. In occasione di un doppio anniversario dello scultore, il suo sessantesimo compleanno ed i quarant'anni di lavoro creativo, la sua città natale, Macerata, vivrà tutta l'estate "nell'era di Trubbiani".

Il centro storico della città ne è letteralmente invaso. Quattro sculture monumentali occupano punti nevralgici dello spazio urbano: sul sagrato della chiesa di San Giovanni il *Notturmo Rhinoceros* (1996); in Piazza della Libertà il *Gabbione-imbuto*, una struttura metallica specificamente concepita per "comandare" l'accesso alla chiesa di San Paolo; davanti Santa Maria della Porta, la *Colonnapera*, la grande



stele dai piedi palmati e dal becco d'anitra (1989); prospiciente la facciata dello Sferisterio, tempio della locale stagione lirica, *All'Italia: lo Stato d'assedio*, la foresta di picche del 1980. La stagione lirica dello Sferisterio debutterà contemporaneamente all'inaugurazione della grande manifestazione, con il *Nabucco* di Verdi, del quale Trubbiani ha creato la locandina. Quattro prestigiosi edifici ospitano le ricche mostre antologiche dedicate ai differenti aspetti del lavoro dello scultore. Palazzo Ricci accoglie nei suoi diversi spazi un'esposizione rappresentativa dell'intero percorso della sua scultura e dei suoi cicli successivi.

L'itinerario comincia con l'installazione *Salpare l'ancora* (1975) che invade il cortile interno, per svilupparsi successivamente su più livelli. L'insieme delle opere presentate riflette fedelmente l'evoluzione della morfologia iconogra-



fica lungo quarant'anni di lavoro, dai primi assemblaggi metallici e le prime *Macchine belliche*, fino ai recenti oggetti simbolici, *Durlindane* ed *Elmi*. Il ricco bestiario degli anni settanta, le figure degli anni ottanta, i cicli successivi di nodi, dei bambini giacenti, delle commistioni fra il mondo animale e quello industriale, dei *Racconti di mare e racconti di terre*, delle battaglie aeree e navali, dei paesaggi della Marca Picena: ecco le tappe principali di un discorso narra-



tivo apparentemente frastagliato che tuttavia riposa su di un'inesorabile logica umanista. La magia animalista, il riciclaggio dell'oggetto industriale, la ricerca antropologica sono al servizio di un unico ed identico fine. La costante minaccia che le strutture operative del mondo d'oggi fanno pesare sulla condizione umana. La forma è la misura del discorso. I mutamenti iconografici traducono esattamente l'evoluzione dell'intenzionalità semantica nei tre cicli



maggiori di *Stato d'assedio*, *Ractus ractus*, *Il silenzio del giorno*. Essa passa dallo stadio della colomba vittima irrigidita nella sua caduta, a quello dell'aggressione del ratto in processione e alla minaccia latente del pipistrello assopito: la condizione umana è sempre la stessa, in stato d'assedio. La Pinacoteca Comunale ed il Palazzo della Provincia ospitano la produzione grafica dell'artista, disegni, acquerelli, pirografie: un panorama che illustra la poetica diversità del talento poliforme di Trubbiani, che non contento di scolpire, saldare, levigare, riciclare l'oggetto, lascia l'inchiostro o la matita per disegnare sul legno con una punta di fuoco, rendendo attuale una vecchia tecnica ormai dimenticata. È al prestigioso volume architettonico della chiesa di San Paolo che spetta l'onore di essere lo scrigno di un dispositivo



polimorfo che è la chiave di lettura dell'intero sistema linguistico. Ci troviamo nel *Sanhédrin*, nel *Sancta Sanctorum*. Il *Gabbione imbuto* è là per ricordacelo. Questa porta-gabbia custodisce l'ingresso del tesoro, ma essa protegge altrettanto bene la portata umana del messaggio, il mistero della sua poesia, al di là della violenza e della crudeltà della forma. Entriamo nel mondo della magia di Trubbiani, un rito favoloso concepito dall'autore per esorcizzare gli effetti devastanti della magia nera (ben sappiamo quali punti estremi di orrore si possono raggiungere quando il potere della magia cade in mani malvagie, quando la fiaba, privata della moralità, perde il suo valore esemplare). Il primo colpo d'occhio è sconvol-



gente. Gli elementi usuali, le forme classiche del linguaggio saltano letteralmente agli occhi: corde e picche, colombe e pipistrelli, personaggi compositi, elmi e corazze ci corrono incontro da ogni dove, dall'alto e dal basso. I topi si stagliano all'angolo di una scalinata in fondo alla navata. Un vero *brain-storming*: l'accelerazione di un film condensato del repertorio di Trubbiani ci passa davanti agli occhi in pochi secondi. Sbattiamo le palpebre per cancel-



larne la persistenza sulla retina. La seconda visione è monumentale. L'ordine dopo il caos. Trubbiani ha saputo trarre profitto dall'alta precisione del luogo, nell'utilizzo dello spazio centrale, delle nicchie delle cappelle laterali e dell'abside in fondo alla navata. Il dispositivo scenico facilita l'accomodamento dello sguardo ed avvia il meccanismo di organizzazione della memoria, con modalità sia analitiche che associative. Un unico elemento di sorpresa nello spazio centrale: un tronco d'albero grezzo di sette metri di lunghezza sul quale si arrampicano tre lucertole, un'opera fatta espressamente per l'occasione, per ricordare le radici terrestri dell'uomo in generale e dell'autore in particolare. Nelle due prime nicchie, che fanno anche funzione di ingresso laterale, si fronteggiano le picche di *Stato d'assedio* e l'invasione aerea di *Turrita urbis pugnandi*, mentre un ingrandimento fotografico accoglie il visitatore. Un po' più lontano sono appese le colombe di *Morte Stagioni* che cadono sulle sculture assemblate verticalmente del *Colosseo*, proprio di fronte ai pipistrelli di *Silenzio del giorno*. Ritroviamo i ratti invasori nell'abside all'estremità della navata. Una parete divisoria separa lo spazio occupato dalla loro processione dal resto del dispositivo scenico. Vi si accede attraverso una scalinata che dà su un balcone. Una grossa pattumiera ed una trappola sono lì per ricordare l'ambiente cloacale delle prime installazioni *Ractus ractus* dello *Stato d'assedio*. Da ogni elemento del dispositivo emana così uno stato d'animo, una dimensione affettiva specifica della moralità dominante dei successivi cicli di favole. La progressiva evoluzione semantica del discorso narrativo è già avvertibile nel percorso di sculture di Palazzo Ricci, ma si evidenzia appieno nelle esemplari installazioni della chiesa di San Paolo. Il genio visionario di Trubbiani ha saputo conferire a ciascun elemento iconografico, dall'animale all'antropoide e alle differenti protesi dell'innesto uomo-macchina, un valore specifico di simbologia morale.





È proprio a questo che servono le favole ed io considero lo scultore Valeriano Trubbiani il più grande favolista del suo tempo e, poiché il suo tempo è anche il mio, dico volentieri che Trubbiani è il più grande favolista di tutti i tempi. Bisogna avere del genio per presentarci tutta la miseria del mondo, facendo appello alla nostra vigilanza e al nostro buon senso per evitarne la sventura. Del genio, ma anche dello humor. Ed a Trubbiani non fa certo difetto. Sa giocare in egual misura con la vita e con la morte. Non è solo il favolista delle picche che trafiggono, delle lame che amputano o delle corde che soffocano, è anche l'uomo delle storielle divertenti, delle corazze che cadono, delle sorprese buffe, delle pistole che inceppano e delle ghigliottine che non scorrono. Ci vuole in fondo molto poco perché un'arma da guerra diventi un giocattolo e viceversa.

Questa constatazione del relativo è da portare a credito del favolista Trubbiani, un grande umanista che si sdoppia in un artista completo di prima scelta. Questo genio dell'assemblaggio nell'arte pubblica è capace di appagarmi o, per lo meno, di rispondere ad una parte delle

aspettative di una persona come me che ha dedicato la maggior parte della propria vita al rapporto fra arte ed industria ed a quello fra arte e città. Questo mi sembra evidente oggi che vedo vivere Macerata sotto il segno di Trubbiani. Lo era meno quando vidi le sue colombe a Venezia o a Volterra nel 1972 e 1973. Che effetto sorprendente, insolito e crudele ha la vista di questi volatili in cima ad una picca o appesi a delle corde lungo una torre che ne ha visti senz'altro di molto diversi! Come spiegare Trubbiani? All'epoca, Giuseppe Marchiori mi aveva messo sull'avviso. Presentando nello scultore l'istinto del favolista, aveva rinunciato a spiegare Trubbiani e s'era messo a spiegare se stesso di fronte all'artista. La lezione mi è servita ed ancora una volta mi sono ricordato del vecchio gentiluomo veneziano, scrivendo queste righe che dedico alla sua memoria: non v'è dubbio che Marchiori avrebbe scritto ben altre cose su se stesso se il destino gli avesse concesso di seguire il favoloso percorso di Trubbiani a Macerata in questa estate del 1997.

*English Texts*

## Gillo Dorfles

### Three Sculptors: Three Belts

---

Can the concealed profiles of Ceroli, the profound incisions of Arnaldo Pomodoro and the bizarre and profane creatures of Trubbiani also be revived in the buckles of leather belts? A rather difficult question to answer for one who reflects deeply on the great works of three so different sculptors, yet all three creators of a very special propensity for form: the mysterious tortuous features of Arnaldo which reach deep into man's unconscious; the imbricated wood and the robust pseudo-mobile structures of the legendary animals of Ceroli; the mechano-morphic and zoomorphic conceptions of Trubbiani: all creations in which no utilitarian factors come into play, no functional components.

And yet, we are almost bewildered by the way in which it has been possible for the work of these three artists to be adapted to an element of clothing, a transformation of a functional accessory into a decorative attribute.

The fact that craftsmanship has always exhibited some

aesthetic value is well known. But generally speaking, craft only gives partial artistic value to invention, while the functional aspect always takes precedence.

In this particular case, we are talking about objects that are works of art in themselves, in harmony with the larger scale examples, and just as stately, even if limited in size and adapted for their utilitarian purpose.

The result seems to be, if nothing else, as stimulating as a succession of experiences. In this particular case, the wooden or metal profiles of Ceroli's buckles, the complex structures carved out by Pomodoro and the curious and ambiguous "rhinoceros" of Trubbiani, all create a sort of super adornment for those who have the chance (and the courage) to use these precious belts and work, walk, study, wear and be a part of these profoundly artistic examples.

A ritual which is certainly different to that of the jewelled necklace, but just as capable of revealing the personal preferences and taste of the wearer.

**VALERIANO TRUBBIANI**, born in Macerata in 1937, lives and works in Ancona.

*The great French critic Pierre Restany (the theoretical founder of 'Nouveau Réalisme') has defined him as the greatest expounder of our time.*

*His world of form, and its enormous expressive value, is none other than the objectification of his rich and magmatic interior world, implacably and coldly crystallised in images. From a state of suspension between reality and fantasy, he draws an iconologic repertoire of craftwork and tools, animals freely borrowed from troubled medieval bestiaries and immense barbaric weaponry.*

*Born as a blacksmith (he first started work in his father's workshop), a craft which he has more or less retained, now exalting the ancient practice of iron and fire through his poetic capacity to transform reality using a sort of neo-alchemic manipulation.*

*He has exhibited in many countries in Europe, Asia, America and Africa.*

### **Pierre Restany**

from "Oficina Mundi - Valeriano Trubbiani 60/90" Edizioni De Luca, 1997

---

Valeriano Trubbiani, what a fabulous fabulist! Only this redundant pleonasm seems fit to describe the true linguistic profile of the artist, the fascinating profusion of his imaginative wealth, his exceptional ability to dramatise the visual situations he produces, the great intelligence, both cultural and moral, of his animalistic humanism. Trubbiani's installations, object-sculptures, drawings and wood-burnings appear as a 'still-image', whose fixed planes correspond to the important moments of the fables arranged in successive cycles throughout the entire body of his work. The story teller Trubbiani calls to mind Aesop or Jean de La Fontaine. A La Fontaine, however, who would have kept company with the likes of both Hannibal and Jules Verne, and an Aesop, son of a blacksmith converted into a mechanic for farm machinery. What do we ask of a fabulist if not to offer us metaphors which are striking for their exemplification? That which is imaginary in a fable is stamped with the realistic seal of good sense. That which is imaginary in Trubbiani's work, which freely and naturally harmonises earthly reference with literary illusion, is no exception to the rule. His fantastical vision is that of a fabulous theatre built on a solidly realistic foundation. The sculptor has been transformed into a master of the art of installation seeing as how his representations are directly inspired by the fundamental principles of the fable: the material gives way to imperatives of communication, the form gives exact measure to the story. With Trubbiani the ambient projection (and, naturally its monumental evolution on an urban scale) constitutes,

not only the state of synthesis of the narrative language, but its very soul and final purpose. All the rest of the work, sculpted, graphic, film, is nothing else than the prolific approach, the anticipatory rush, the flux of the comment. We are being offered an evident example of this phenomenon today on a spectacular scale. In celebration of a double anniversary, the sculptor's sixtieth birthday and his forty years of creative activity, his native city Macerata will live in the Trubbiani era for the entire summer. The historical centre of town has been literally invaded. Four monumental sculptures occupy vital locations within the urban space: The 'Notturmo Rhinoceros' (1996) in the square of the church of San Giovanni; in Piazza della Libertà 'Gabbione imbuto', a metallic structure specifically conceived to 'command' access to the church of San Paolo; in front of Santa Maria della Porta 'Colonnappera', the great web-footed, duck-billed pillar (1989); facing the facade of the Sferisterio, temple of the local opera season, 'All'Italia: lo Stato d'assedio', the forest of spears from 1980. The Sferisterio opera season opens contemporaneously with the inauguration of the grand event with Verdi's 'Nabucco' for which Trubbiani has designed the play-bill. Four prestigious buildings host the rich anthological exhibitions dedicated to the different aspects of the sculptor's work. The various internal spaces of the Palazzo Ricci house an exhibition representational of the entire course and development of the artist's sculpture and its successive cycles. The itinerary begins with the installation titled 'Salpare l'ancora' (1975) which invades

the inner court and is then further developed on different levels. The body of work presented faithfully reflects the evolution of the iconographical morphology during forty years of work, from the early metallic assemblages and the first 'Macchine belliche', to the recent symbolic objects 'Durlindane' and 'Elmi'. The rich bestiary of the seventies, the figures of the nineteen-eighties, the successive cycles of knots, of reclining children, of mixtures of the animal and industrial worlds, of 'Racconti di mare e racconti di terre' (Tales of the sea and tales of lands) of air and sea battles, of the landscapes of the Marca Picena: these are the main chapters of an apparently fragmented narrative which nevertheless rests upon an unrelenting humanistic logic. The animalistic magic, the recycling of industrial objects, the anthropological research are all at the service of a single and identical end, the ominous and constant threat that the operative structures of today's world represent to the human condition. Form is the measure of the story: the iconographic mutations translate exactly the evolution of semantic intention in the three major cycles of 'Stato d'assedio, Ractus ractus, il silenzio del giorno'. It goes from the phase of the dove, stiffened victim in its fall, to that of the aggression of the marching rat and the latent threat of the sleepy bat. The human condition is always the same, under siege. The Pinacoteca Comunale (Municipal Picture Gallery) and the Palazzo della Provincia (Provincial Palace) host the artist's graphic production, drawings, water-colours, wood-burnings, a general view illustrating the poetic diversity of the multifaceted talent of Trubbiani who, not contented with sculpting, welding, grinding and recycling objects, sets aside inks and pencils to draw on wood with a red hot poker reviving an old and practically forgotten technique. The prestigious architectural volume

of the church of San Paolo has the honour of being the coffer of a polymorphous apparatus which is the key to the entire linguistic system. We find ourselves in the 'Sanhédrin', in the 'Sancta Sanctorum'. The 'Gabbione imbuto' is there to remind us. This door-cage guards the entrance to the treasure, but it protects, just as well, the human door of the message, the mystery of its poetry, beyond the violence and crudeness of the form. We enter into the world of Trubbiani's magic, a fabulous ritual conceived by the author to exorcise the devastating effects of black magic (how well we know the extremity of horror that can be reached when the power of magic falls into evil hands, when the fable, deprived of its morality, loses its exemplary value). The first glimpse is disturbing. The usual elements, the classic language forms literally leap into view: ropes and spears, doves and bats, composite personages, helmets and armour come at us from all directions, from high and low. Mice stand out from the corner of a stairway at the back of the nave. A true brain-storming: the acceleration of a condensed film of Trubbiani's repertoire passes in front of our eyes in a few seconds. We blink to erase the persisting images on the retina. The second glimpse is monumental. Order after chaos. Trubbiani understood how to take advantage of the high precision of the place, by using the central space, the niches of the lateral chapels, and the apse at the end of the nave. The scenographic apparatus eases the gaze and puts the mechanism for organisation of memory in motion in both an analytical and an associative manner. A single element of surprise in the central space is the rough trunk of a tree seven meters long on which three lizards climb. A work created expressly for the occasion, to recall the earthly roots of mankind in general and the author in particular. In the first two niches, which also

serve as lateral entrances, the spears of 'Stato d'assedio' and the air-raid of 'Turrita urbis pugnandi' face one another, while a photographic enlargement greets the visitor. A little further on the doves of 'Morte Stagioni' are hung, falling onto the vertically assembled sculptures of the 'Colosseo', just across from the bats of 'Silenzio del giorno'. In the apse at the far end of the nave we find the invading rats. A dividing wall separates the space occupied by their procession from the rest of the scenographic apparatus. You enter by a stairway leading up to a balcony. A large trash bin and a trap are there to recall the sewer setting of the first installations 'Ractus ractus' and 'Stato d'assedio' so each element of the apparatus represents a certain mood in a specific emotional dimension of the dominate morality in successive cycles of fables. The progressive semantic evolution of the narrative discourse is already noticeable in the series of sculptures in Palazzo Ricci, but becomes plainly evident in the exemplary installations in San Paolo church. The visionary genius of Trubbiani has managed to confer a specific value of moral symbology to each element of his iconographical repertory, from animal to anthropoid and the different prosthesis of the grafting of man and machine. This is precisely what fables are supposed to do and I consider the sculptor Valeriano Trubbiani to be the greatest fabulist of his time. And since his time is also my time I gladly go so far as to call him the greatest fabulist of all time. You must have genius to be able to tell of the misery of the world, appealing to our vigilance and good sense in order to avoid misadventure. Genius, yes, but also a sense of humour, certainly not lacking in Trubbiani. He knows how to play with life as well as death. He is not only the fabulist of spears that pierce, blades that amputate, ropes that strangle. He also is a man of funny stories

about armour that falls, silly surprises, pistols that jam, guillotine blades that get stuck. It takes very little, in fact, for a weapon of war to become a harmless plaything and vice-versa.

This observation concerning the relative is to be credited to the story teller Trubbiani, a great humanist who doubles as a complete and top-notch artist. This genius of assemblage in public art is able to appease me, or, at least, to respond to certain expectations of a person like me who has dedicated most of his life to the relationship between art and industry and between art and city. This seems evident to me now seeing Macerata live through the eyes of Trubbiani. It was less so when I saw his doves in Venice or Volterra in 1972 and 1973. What a surprising, unusual and cruel effect it has seeing these birds on top of a spear or hanging by ropes from a tower which has undoubtedly seen worse. How to describe Trubbiani? At the time, Giuseppe Marchiori put me on the alert. Sensing the instinct of the fabulist in the sculptor he had given up trying to explain Trubbiani and took up explaining himself in comparison with the artist. It was a good lesson and once again I remember that old Venetian gentleman while writing these lines which I dedicate to his memory. Without a doubt Marchiori would have had much more to write about himself had destiny allowed him to follow the fabulous course of Trubbiani in Macerata in this summer of 1997.

Indice

5 **Gillo Dorfles**  
Tre scultori: tre cinture

7 **Armando Ginesi**  
Arte e Impresa: La Cintura d'Artista

**MARIO CEROLI**

20 **Achille Bonito Oliva**  
Da "Ceroli", Fabbri Editore 1994

**ARNALDO POMODORO**

44 **Sergio Troisi**  
Da "Arnaldo Pomodoro", Electa Napoli 1997

**VALERIANO TRUBBIANI**

64 **Pierre Restany**  
Da "Oficina Mundi - Valeriano Trubbiani 60/90" Edizioni De Luca 1997

English Texts

81 **Gillo Dorfles**  
Three Sculptors: Three Belts

83 **Armando Ginesi**  
Artworks and Business: a Belt of Art

**MARIO CEROLI**

91 **Achille Bonito Oliva**  
from "Ceroli" Fabbri Editori, 1994

**ARNALDO POMODORO**

101 **Sergio Troisi**  
from "Arnaldo Pomodoro" Electa Napoli, 1997

**VALERIANO TRUBBIANI**

111 **Pierre Restany**  
from "Oficina Mundi - Valeriano Trubbiani 60/90" Edizioni De Luca, 1997

Marketing e Comunicazione  
**Premier**

Progettazione e Realizzazione  
**Studio Lattanzi - Eugenio Cuffaro**

Consulenza Artistica  
**Armando Ginesi**

Foto Still Life  
**Enrico Lattanzi**

Foto Artisti  
**Enrico Lattanzi**  
**Giovanna Prenna**

Ufficio Stampa  
**Studio Next**  
**Inter Nos**